

KUNSTCHRONIK

NACHRICHTEN AUS KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

4. Jahrgang

Dezember 1951

Heft 12

DIE TAGUNG DER ICOM-KOMMISSION FÜR GEMALDEPFLEGE UND DIE RESTAURIERUNG DES GENTER ALTARS

(mit 1 Abbildung)

Der "International Council of Museums" (ICOM) hat im Jahre 1948 eine Kommission für Gemäldepflege gebildet und ihr den Auftrag erteilt, die Fragen der Restaurierung und Konservierung von Gemälden in internationalem Zusammenwirken zu erörtern. Bei den ersten Zusammenkünften der Kommission (in London, Rom und Paris) stand die Frage der Firnisabnahme im Mittelpunkt der Diskussion. Nachdem sich zunächst sehr verschiedene Überzeugungen über die historische, ästhetische und technische Seite der Frage gegenübergestanden hatten, ist im Laufe der Jahre eine erfreuliche Annäherung der Meinungen eingetreten, wozu der freimütige Austausch der Forschungsergebnisse und das Bekanntwerden neuer Behandlungsmethoden wesentlich beigetragen haben. Ausschlaggebend war wohl die Tatsache, daß die Diskussion sich vom Prinzipiellen gelöst und konkreten Einzelfragen zugewandt hat.

Es ist der Kommission gelungen, sich auf einen weitgespannten Arbeitsplan zu einigen, der an Hand der Werkschichten (vom Bildträger bis zu den Firnislagen) eine bestimmte Reihenfolge der zu besprechenden Themen sowie der Forschungsaufgaben der Laboratorien vorsieht. Ferner ist ein Vokabular der Fachausdrücke im Entstehen, ohne das eine fruchtbare Diskussion kaum möglich ist und dessen Fehlen sich bisher störend bemerkbar machte. Dieses Vokabular umfaßt zunächst nur die beiden Sprachen der UNESCO, soll sich jedoch zu einem polyglotten Lexikon entwickeln. Die Erledigung der einzelnen Phasen des Arbeitsplans der Kommission wird es erlauben, das Vokabular weiterhin zu ergänzen. Hierbei ist an die Form eines Glossariums gedacht, da die Wortbedeutungen in den einzelnen Sprachen oft beträchtlich von der wörtlichen Übersetzung abweichen und gewisse termini technici unübersetzbar sind.

Im Mittelpunkt der diesjährigen Tagung der Kommission, die unter Beteiligung der Vertreter von 14 Ländern im November 1951 in Brüssel stattfand, stand der Abschluß der Restaurierung des Genter Altars. Die Konservierung des Altars hatte sich vor einem Jahr als unabwendbar erwiesen, weil die Erkrankung von Firnis und Malerschicht (wohl als Folge der in wechselnden Klimaverhältnissen während des Krieges vorgenommenen Transporte) erschreckend fortschritt; damals war, zum ersten Mal in der Geschichte der Gemäldepflege, ein nationales und internationales Konsilium von Experten zusammengerufen worden, das die Richtlinien für die Arbeit am Altarwerk formuliert und die Restaurierung verfolgt hat (*«une opération de nature technique visant à prolonger au maximum la vie de l'œuvre — conservation — avec un minimum d'intervention chirurgicale — restauration — et devant en respecter l'intégrité historique et esthétique»*). Schon bei der einstimmigen Annahme dieser Richtlinien stellte sich 1950 heraus, daß vor der konkreten Aufgabe die theoretischen Gegensätze der verschiedenen Lager verstummten; dasselbe Einverständnis zeigte sich, als nunmehr die vom Laboratoire Central des Musées de Belgique unter Prof. P. Coremans und vom Restaurator A. Philippot geleistete Arbeit die einmütige Anerkennung der Kommission fand.

Der Altar selbst bildet bis zu seiner Rückführung nach Gent den Mittelpunkt der Burgundischen Ausstellung im Palais des Beaux Arts in Brüssel. Er setzt einen nicht abreißen den Besucherstrom durch seine Strahlkraft und seinen goldschmiedehaften Glanz in Bewunderung. In einer kleinen, im Nebenraum untergebrachten Ausstellung wurden technische Belege zusammengetragen, die nur einen Ausschnitt aus der wohl lückenlosen Fülle des Materials bilden, das zweifellos der van-Eyck-Forschung neue Impulse geben wird.

Die in der erstaunlich kurzen Zeit von einem Jahr geleistete Konservierungsarbeit umfaßt:

1. *Imprägnierung und Festigung der Bildseiten* mit Wachs-Harz-Mischungen (Heizung durch Infrarotlampen; Niederlegung von Blasen mit heißem Spachtel);
2. *Imprägnierung der Rückseiten* mit einer Wachs-Harz-Mischung. Der Feuchtigkeitsaustausch zwischen Tafel und Atmosphäre wird so erheblich verlangsamt und das „Arbeiten“ des Holzes auf ein tragbares Maß eingeschränkt.
3. *Reduzierung des Firnisses*. Obwohl der Altar nicht mehr den Originalfirnis trägt, entschloß man sich lediglich zu einer Verringerung der Zahl der Firnissschichten. Ihre völlige Abnahme hätte das farbige Gleichgewicht erheblich gestört, da das Grün der Landschaft — Lasuren von Kupferresinat über Malachit — leicht gebräunt, das Blau des Himmels — Azurit und Lapislazuli — aber unverändert ist. Außerdem wären die zahlreichen Restaurierungen und Übermalungen allzu deutlich hervorgetreten. Man hofft, daß die erhaltenen Firnislagen sich nicht neuerdings verändern.
4. *Abnahme von Übermalungen*. Von den vorhandenen Übermalungen, die auf verschiedene Restaurierungen im Laufe der Jahrhunderte zurückgehen (1550 Jan van

Scorel und L. Blondeel, 1612 Novelliers, 1663 van den Heuvel, schließlich als Folge des Brandes von 1822 in den Jahren 1825, 1828, 1859), wurden fast nur solche des 19. Jahrhunderts abgenommen, teils unter Verwendung von Lösemitteln der verschiedensten Art, teils mit mechanischen Mitteln.

5. *Neuer Firnis.* Der Altar erhielt zunächst nur einen leichten Retuschier-Firnis. Der Schlußfirnis soll später aufgebracht werden.

Aus den zahlreichen Einzelergebnissen der Restaurierung und der Untersuchung des Bildaufbaues ist folgendes besonders hervorzuheben. Die Krone auf dem stark übermalten Paviment der oberen Mitteltafel ist eine Hinzufügung und wurde vor der Kopie von Coxie (1557 — 1559), also wahrscheinlich 1550 aufgemalt. Die Inschrift auf derselben Tafel verbirgt eine ältere aus schwarzen gotischen Lettern auf weißem Grund.

Die Übermalung des blauen Madonnenmantels aus dem Jahre 1859 wurde abgenommen.

Am meisten gelitten hat im Laufe der Jahrhunderte das untere Mittelbild, die Anbetung des Lammes; diese Tafel hat durch die Restaurierung auch die durchgreifendste Veränderung erfahren. Große Partien der Landschaft konnten freigelegt werden, wodurch die Abstufung der Pläne und das Gleichgewicht der Komposition wiederhergestellt sind. Das Lamm selbst und Teile der Landschaft tragen noch Übermalungen, so daß z. B. beim Lamm neben den ursprünglichen auch die beiden später hinzugefügten Ohren zu sehen sind. Beim Brande von 1822 war besonders die rechte obere Bildhälfte durch herabtropfendes Blei in Mitleidenschaft gezogen und durch die darauf folgenden Übermalungen entstellt worden; sie wurde unter Beschränkung auf das Notwendige wiederhergestellt. Als Hinzufügung (wohl von 1550) hat sich ferner der Turm von Utrecht herausgestellt, der, wie bereits H. Beenken erkannt hatte, über durchlaufende Goldstrahlen gemalt ist (Abb. 4).

Die augenfälligste Veränderung stellt die Beseitigung der dunklen Wolkenbank um die Taube und der Übermalung der Taube selbst dar. Statt des lastenden Grau trat eine schwebende lichte Aureole von der Art eines Regenbogens zu Tage, die die Komposition sinnvoll und glücklich steigert.

Aus der Fülle der gewonnenen technischen Belege und Untersuchungsergebnisse werden besonders die maltechnisch aufschlußreichen Querschnitte durch die Farbschicht und die für Handschrift und Malweise wichtigen stark vergrößerten Detailaufnahmen der van-Eyck-Forschung neue Perspektiven eröffnen. Den Veröffentlichungen der ersten Ergebnisse durch das Laboratoire Central der belgischen Museen sollen weitere Publikationen folgen. (Bis jetzt sind erschienen: P. Coremans, A. Philippot et R. Sneyers: «Van Eyck, L'Adoration de l'Agneau, Elements nouveaux interessant l'Histoire de l'Art», De Sikkel Antwerpen 1951; 6 S., 4 Abb.; und «Traitement de l'Agneau mystique», Exposition organisée par le Ministre de l'Education Publique, Brüssel 1951; 20 S., 8 Tf.).

Der schöne Erfolg dieser mit größter Achtung vor dem historischen Bestand und mit klug abwägender Behutsamkeit durchgeführten Restaurierung beweist die Fruchtbarkeit des Zusammenwirkens von Kunsthistorikern, Naturwissenschaftlern und Restauratoren ebenso eindringlich wie die Richtigkeit des von der ICOM-Kommission eingeschlagenen Weges rückhaltloser internationaler Zusammenarbeit.

Christian Wolters

ZUR AUSSTELLUNG „I FIAMMINGHI E L'ITALIA“

(mit 1 Abbildung)

Im vergangenen Sommer wurden die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Italien und Belgien, die den zweiten Weltkrieg überdauert haben, durch eine Kunstausstellung dokumentiert, die zuerst in Brügge und später mit einigen Varianten in Venedig und Rom gezeigt worden ist. (Über die Ausstellung in Brügge vgl. Burlington Magazine 93, 1951, S. 324.) Die Ausstellung, die nur einen Beitrag zu dem anspruchsvollen Thema liefern wollte, umfaßte den Zeitraum von den van Eyck und Antonello da Messina bis zu Jordaens. Man vermißte allerdings manches bedeutende Musterbeispiel, u. a. den zur Zeit auch in Florenz nicht ausgestellten Portinari-Altar des Hugo van der Goes. Die Florentiner Grablegung Christi des Rogier van der Weyden war nur in Brügge zu sehen. Der Nichtitaliener konnte aber in der sorgfältig zusammengestellten Schau auch weniger beachtete flämische Gemälde aus italienischen öffentlichen Sammlungen, Kirchen und einigen Privatsammlungen kennen lernen; zwei Drittel der Gemälde und fast die gesamte in Venedig dargebotene Graphik kamen aus belgischem öffentlichen Besitz. Chatsworth hatte das italienische Skizzenbuch des van Dyck und eine Zeichnung des Pieter Bruegel beige-steuert, die Bundesrepublik zwei Gemälde, Paris van Dycks Zeichnung des Kardinal Bentivoglio und fünf Zeichnungen des Rubens nach Correggio, Raffael und den Propheten der Sixtina. Paul Fierens, der Verfasser der vorzüglichen Einleitung des 179 Nummern und 98 Tafeln umfassenden Katalogs, konnte sich auf die Mitarbeit von Lucie Ninane, Ferdinand Bologna und Dr. Ronci stützen.

Das bedeutendste und qualitativvollste der im Dogenpalast ausgestellten italienischen Bilder des 15. Jahrhunderts war das Kreuzigungsbild des Antonello da Messina (Antwerpen, Museum), während Bildnisse seiner Hand vermißt wurden. Zwei heterogene Gemälde, seinem angeblichen Lehrer Colantonio (Museum Neapel) zugeschrieben, ergänzten den unteritalienischen Kreis. War die Frühzeit des Jahrhunderts in Flandern nur durch Bilder aus dem Kreise der van Eyck (Kreuzigung aus Cà d'Oro, Venedig) und des Rogier v. d. Weyden (Triptychon Sforza aus Brüssel und eine Verkündigung aus Antwerpen Burl. Mag. a. a. O.) vertreten, so wurde die darauffolgende Generation durch den Altar des Justus van Gent (Urbino, Palazzo Ducale) charakterisiert, unter dessen Namen mit Recht auch die beiden Idealbildnisse des Euklid und Duns Scotus aus der Reihe der 28 Gelehrten für das Studio des Federico

di Montefeltre (Urbino, Museum) ausgestellt waren. Hugo van der Goes kam nur in einer Madonna des Museums von Pavia (neue Zuschreibung) und der Kreuzigung eines Nachfolgers (Correr Museum, Venedig) zur Geltung, während Memlings vorzügliches Jünglingsbildnis (Venedig, Akademie, datiert 1487) den zeitgenössischen internationalen Bildnisstil flandrischer Prägung vertrat. Unter den fünf ausgestellten Werken des Gerard David war die im italienischen Sinne monumentale Kreuzigung aus dem Palazzo Bianco in Genua und das Exemplar der Madonna mit dem Brei aus der gleichen Sammlung. Seine Gerechtigkeitsbilder aus dem Museum in Brügge weisen nur äußerlich italienische Züge auf, wie etwa Putten und Fruchtgirlanden. Die ihm bedingt zuerkannte lahme Transfiguration (Notre Dame, Brügge) wurde wegen ihrer Verwandtschaft mit italienischen Fassungen dieses Themas gezeigt. Warum aber hat man Bellinis Neapler Bild dem Ausstellungsbesucher in Venedig vorenthalten? — Das dem F. Hendricks gegebene Triptychon Costa aus einer Kirche in S. Margherita (Ligure) ist wohl hier zum erstenmal einem größeren Publikum vorgeführt worden. Eine Überraschung bedeuteten nach ihrer Reinigung die vier Tafeln des Hieronymus Bosch aus dem Besitz des Dogenpalastes (Höllenzur, Hölle, Aufstieg der Seligen, Paradies), die auch der ikonographischen Forschung neues Material bieten.

Von den Werken des frühen 16. Jahrhunderts gehörten die Arbeiten des Quinten Massys und Jan Gossart zu den Perlen der Ausstellung. Die aus Lyon kommende liebliche weißgewandete Madonna von Massys zeigt in der gemalten architektonischen Rahmung das Eindringen italienischer Formen. Sein nicht im ursprünglichen Zusammenhang erhaltenes Diptychon des Erasmus und Pierre Gilles ließ sich aus der vorzüglichen alten Kopie (Gall. Naz. d'Arte Antica, Rom) und dem Gilles des Museums in Antwerpen rekonstruieren. Jan Gossart hätte in diesem Rahmen kaum besser als durch das köstliche Triptychon Malvagna vertreten sein können (Palermo, Museum). Orleys pathetische Beweinung Christi (Triptychon Haneton, Brüssel, nach M. I. Friedländer um 1522) weist bereits manieristische Züge auf. Aus der Zeit um 1530 stammten als vorzügliche Beispiele die Bildnisse des Bernard Clesio, Bischofs von Trient (vgl. Burl. Mag. a. a. O.) und eines Mitglieds der Familie Bentivoglio (Lyon), beide dem Joos van Cleve zugeschrieben, dessen „Ruhe auf der Flucht“ (Brüssel) das Beispiel einer patinierschen Landschaft gibt. Die weitere Entwicklung des flämischen Landschaftsstiles wurde durch Herry met de Bles' Kupferbergwerk (Uffizien) und seine Landschaft mit Moses und dem feurigen Busch (Neapel) verdeutlicht.

Den zweiten Höhepunkt der Ausstellung bildete Pieter Bruegels „Misanthrop“ (Neapel), der sich trotz Jedlickas Einschränkungen in dieser Umgebung als ein Meisterwerk ersten Ranges erwies. Mit Bruegel schließt die Reihe der in ihrem nordischen Habitus trotz italienischer Einflüsse unveränderten Kunstwerke des 16. Jahrhunderts. Die 1552 datierte und signierte Madonna des Jan Massys (Neu-

erwerbung des Pal. Bianco, Genua) hat dagegen ausgesprochen italienischen Charakter.

Versuchsweise wurde diesem Meister auch das in Anlehnung an Raffaels Julius II. konzipierte Bildnis des hochbetagten Andrea Doria (ebd. — Abb. Burl. Mag. a. a. O.) zugewiesen. Das Porträt des Alessandro Farnese (Parma, Pinakothek) von Antonio Moro gehörte zu den qualitativsten Stücken der Ausstellung.

Von den um die Jahrhundertmitte in Rom tätigen Flamen war Floris schwach vertreten (Turin, Pinakothek, Abb. Burl. Mag. a. a. O.). Die gedämpfte Farbigkeit der „Immacolata Concezione“ aus S. Francesco a Ripa in Rom von Marten de Vos unterschied sich stark von den hellen leuchtenden Tönen seines „Apollo mit den Musen“ (Brüssel). Die weitere Entwicklung der Landschaftsmalerei ließ sich an den Hieronymus-Darstellungen des Girolamo Muziano (Bologna, Pinakothek) studieren, über den hinaus der ihm verpflichtete Paul Bril in der schönen, Claude Lorrain vorausnehmenden Campagna-Landschaft (Gall. Naz. d'Arte Antica, Rom) eigene Wege gefunden hat. Das reizende kleine Bild des Franziskaner-Museums in Assisi (Abb. 1), das laut der von Puyvelde entdeckten Signatur und Datierung (1583) Brils frühestes, uns bekanntes Werk darstellt, ist stilistisch ohne Gegenstück (L. van Puyvelde, *La Peinture Flamande à Rome*, 1950. — Signatur angezweifelt von van Gelder, Burl. Mag. a. a. O.). Eine Besonderheit bildete die Landschaft des Gilles van Coninxloo mit dem Propheten Hosea, (Mme. Neuray, Brüssel), die in dem gleichfalls ausgestellten kolorierten Stich des Nikolaus Bruyn ihre Bestätigung fand (vgl. Plietzsch, *Frankenthaler Maler*, 1910).

Die von Longhi als Werk des Denis Calvaert erkannte Anbetung der Könige (Turin, Gall. Sabauda), ein charakteristisches Bindeglied zwischen Correggio und den Carracci, wurde in der Ausstellung zum erstenmal öffentlich gezeigt (Abb. *Les Arts Plastiques II*, 1951, p. 155).

Ein Raum mit der „Köchin“ des Pieter Aertsen, (Brüssel, Museum), den „Geflügelverkäufern“ des Joachim Beuckelaer (ebd.) und Vincenzo Campis prachtvoller „Obstverkäuferin“ (Brera) war dem Stilleben vor Caravaggio vorbehalten.

Die Lücken in der Reihe der ausgestellten Gemälde wurden weniger fühlbar durch die Darbietung von 27 Handzeichnungen und 74 graphischen Blättern, die zumeist aus den Beständen des Brüsseler Kabinetts stammten. Die Markus-Bibliothek hatte außerdem den Codex Grimani beigesteuert. Unter den Handzeichnungen waren neben italienischen Landschaften von Matth. Cock, Herry van Cleef und den Brüdern Bril sechs Ansichten aus Brüssel und Umgebung des Florentiners Cantagallina zu sehen. Für Italien von dokumentarischem Wert war die aquarellierte Federzeichnung von Rubens nach Tizians vernichteter Schlacht von Cadore (Antwerpen, Graph. Sammlg.).

Die Gemäldeabteilung des 17. Jahrhunderts bestand zwar nur aus 22 Bildern, wirkte aber doch eindrucksvoll durch van Dycks Bildnisse des Duquesnoy (Brüssel), eines Edelmannes (Cà d'Oro) und einer vornehmen Genueserin mit ihrer Tochter am

Spinett (Brüssel), einst im Palazzo Cambiaso in Genua. Seine Madonna mit dem Granatapfel (Casa Balbi, Genua) war bereits 1947 dort ausgestellt. Es bleibt unverständlich, warum Rubens, ebenso wie auf der Caravaggio-Ausstellung in Mailand, vollkommen unzureichend vertreten war. (Anbetung der Hirten aus Fermo, Sebastian, Rom, Gall. Naz. d'Arte Antica.) Von Jordaens, der in Mailand gefehlt hatte, sah man in Venedig den „Satyr und Bauer“, „Pan und Syrinx“ (Brüssel) und die hl. Familie aus Schleißheim (vgl. Arts plastiques a. a. O.). Die Verkündigung Mariä von Jan Janssens (Gent) war bereits in Mailand gezeigt worden. Aus Brüssel stammten auch die beiden Altarbilder des Theodor van Loon, aus Antwerpen zwei caravaggeske Gemälde des Rombouts.

Von den flämisch beeinflussten Italienern gaben Strozzi's Jugendwerk, der Johannes Ev. des Castello Sforzesco und seine Parzen (Slg. Bonomi, Mailand) ein Beispiel. Der heilige Christophorus des unter van Dycks Einfluß stehenden Pietro Novelli (Catania, Benediktinerkloster) mag vielen Ausstellungsbesuchern unbekannt gewesen sein. Ebenfalls aus Catania stammte auch der durch Drastik und Naturalistik bemerkenswerte „Tod des Cato“ von Matthias Stomer.

Dorothee Westphal

NEUERWERBUNGEN DER KUNSTHALLE IN KIEL

(mit 2 Abbildungen)

Die Kieler Kunsthalle konnte kürzlich zwei Gemälde von Friedrich Nerly erwerben, die als Kunstbesitz für das Land Schleswig-Holstein aus verschiedenen Gründen eine bemerkenswerte Bedeutung haben. Einmal sind es die ersten großen Landschaftsgemälde aus Ostholstein, zum anderen erhöhen die Zusammenhänge, unter denen sie geschaffen worden sind, ihren Wert für die Kunsthalle. Verbindet sich doch ihre Entstehung aufs engste mit dem Namen des Barons Carl Friedrich von Rumohr, ja man kann sie als das glücklichste Ergebnis seiner Bemühungen um die Ausbildung heranwachsender Künstler bezeichnen. Unter den jungen Hamburgern, den Speckter, Vollmer, Morgenstern, die sich zwischen 1823 und 1828 zeitweise auf seinen Gütern im Lauenburgischen aufhielten, war auch Friedrich Nerly, bei dem sich die Auswirkung der Unterweisungen Rumohr's am sinnfälligsten verfolgen läßt. Nerly scheint auch derjenige gewesen zu sein, der die Wunderlichkeiten des Mentors leichter als die anderen ertragen konnte.

Die beiden Bilder, 1827 vollendet, „Landschaft mit Hirt und Melkerin“ und „Landschaft mit schlafendem Hirt“ (je H. 93 cm, Br. 124 cm; vgl. auch Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte XXXVIII (1939) S. 211 ff. und „Die Kunst“ 89 (1944) S. 34 ff.) zeigen manche Verwandtschaft mit der gleichzeitigen Hamburger Malerei, z. B. mit einer Reihe großer Steindrucke von S. Bendixen, übertreffen diese aber wesentlich in Kompositionskunst und Lichtführung. Die Landschaft mit dem schlafenden Hirten ist das reifere Bild, bei dem der niederländische

Einfluß besonders auffällig ist, der sich aus Rumohrs Einstellung unschwer erklärt. Hatte dieser doch in früheren Jahren, als er dieselbe Gegend darzustellen sich mühte, seinen Zeichenstil an niederländischen Radierungen, besonders an denen von Ant. Waterloo, geformt. Auch seinen Schüler Nerly läßt er noch eine Radierung von Waterloo kopieren, obwohl er entschieden für ein strenges Studium der Natur eintrat und alles Kopieren verwarf. In den Vorzeichnungen Nerlys — der Verbleib der früher im Besitz von Frau Sommer (Münster i. W.) befindlichen Blätter Nerlys ist unbekannt — spricht sich dieses Verhältnis zur Natur stärker aus als in den Gemälden selbst, die die allgemeinen Züge der Landschaft zwar sehr charakteristisch wiedergeben, es aber in Einzelheiten, z. B. bei der Kirche auf der Landschaft mit Melkerin, bei der allgemeinen Andeutung eines Kirchentypus, den sog. Vizelinkirchen, bewenden lassen.

Rumohr hat an verschiedenen Stellen auf diese beiden Bilder Bezug genommen, einmal in den „Drey Reisen nach Italien“, wo er sie in dem höchst aufschlußreichen Bericht über seine Unterrichtsmethode, wie er sie auch bei Nerly anwandte, als „Stücke großer Vorzüge“ vor anderen hervorhebt, dann aber besonders in den Briefen an seinen Freund, den kunstsinnigen Hamburger Syndikus Karl Sieveking, seinem Vertrauten aus maßgeblichen Jahren seiner Entwicklung, seinem Berater in dem schweren Ringen um ein Lebensziel. Er hatte Sieveking veranlaßt, dem Künstler diese Bilder in Auftrag zu geben — sie befanden sich bis jetzt in dem Besitz der Familie — und seine Bemerkungen in verschiedenen Briefen machen deutlich, daß er so in dieser Aufgabe steht, als ob er selber die Bilder male. Er ist besorgt um das Gelingen dieser recht umfangreichen Arbeit eines erst Zweiundzwanzigjährigen, dessen starke Natur es aber vermocht hat, trotz dieser Lenkung des Barons, der offenbar den eigenen schöpferischen Drang in solcher intensiven Unterweisung befriedigte, zu einer Leistung zu kommen, die eine weitgehende Beherrschung der künstlerischen Mittel zeigt und eine Selbständigkeit der Auffassung, die Nerlys schnellen Erfolg der folgenden Jahre in Rom verständlich macht. Voll und ganz ist es berechtigt, wenn Rumohr angesichts solcher Bilder erklärte, daß Friedrich Nerly seine kühnsten Hoffnungen übertroffen habe.

Lilli Martius

TOTENTAFEL

KARL SCHEFFLER

† 25. Oktober 1951

Karl Scheffler ist im 83. Lebensjahr in Ueberlingen am Bodensee gestorben. Aus Berlin hatte er sich nach dem südlichen Grenzzorte geflüchtet, als die Freiheit geistiger Arbeit im Zentrum des Reiches arg bedroht erschien. In der nahen Schweiz fand er dann verständnisvolle Gönner, wurde dorthin zu Vorträgen eingeladen, endlich zum Ehrendoktor in Zürich ernannt.

Über Schefflers Herkunft und Ausbildung sind wir gut unterrichtet durch seinen 1927 herausgegebenen autobiographischen Roman „Der junge Tobias“. Ähnlich wie

Gottfried Keller im „Grünen Heinrich“ hat Scheffler anschaulich dargestellt, wie er auf Irr- und Umwegen aus handwerklicher Tiefe zum Berufe, zur Lebensaufgabe emporstieg. Früh kam er nach Berlin, zunächst Schüler der Kunstgewerbeschule und als Tapetenzeichner tätig. Langsam wurde er sich seiner Begabung als Schriftsteller und Kunstkritiker bewußt. Die Umstände im damaligen Berlin waren anregend, für ihn förderlich. Die Museen entwickelten sich mächtig unter Bodes Leitung. Max Liebermann bot in der Nähe das Beispiel des naiv schöpferischen, wenn auch geistreich redenden Meisters. Bruno Cassirer begründete seinen Verlag und war scharfsichtig genug, Scheffler für sein Unternehmen, zumal für die Zeitschrift „Kunst und Künstler“ zu gewinnen. Wesentlich durch den Redakteur empfing die Zeitschrift Charakter und hielt sich auf der Höhe. Scheffler aber fand trotz der Ansprüche des Cassirer'schen Büros Zeit, Bücher in großer Zahl zu verfassen, die zum Teil bei Cassirer, zum Teil im Insel-Verlag erschienen sind. Über Menzel, über Paris, über Italien und über vieles andere hat Scheffler sich ausführlich geäußert. Nicht selten stieß er über das Ästhetische hinaus ins Ethische, in das Weltanschauliche.

Scheffler war kein Fachgelehrter, hatte nie akademischen Lehrern gelauscht. Dies schlug insofern zu seinem Vorteil aus, als es der selbständigen Unbefangenheit seines Urteils zugute kam. Er hat mehr geschrieben als gelesen. Er lebte von seiner Feder. Der nahen Gefahr, seelenloser Routine zu verfallen, erlag er nie, weil der Gedankenreichtum dem gewaltigen Quantum der Mitteilung entsprach. Hin und wieder, zumal im Buch über Italien, fühlt man den Autodidakten, der sich gegen das orthodoxe Fachwissen wendet. Ernst aber und geistige Redlichkeit werden nirgends vermißt.

Der bis zur letzten Stunde Schaffende hat viel zur Bereicherung und Verfeinerung des Kunsturteils beigetragen. Mit welchem Erfolge für die Jugend, kann erst die Zukunft lehren.

Max J. Friedländer

HANS REINHOLD

† 15. Mai 1951

Aus der kleinen Schar der deutschen Denkmalpfleger hat der Tod im Mai dieses Jahres den südbadischen Konservator Dr. Hans Reinhold im besten Mannesalter hinweggerafft. Persönlichkeit und Wirken des treuen Gefährten lassen den Kreis der Berufsfreunde diesen Verlust besonders schmerzlich empfinden, am tiefsten aber fühlt ihn, wer einst in enger gemeinsamer Arbeit dem Heimgegangenen nahestand.

Dem gebürtigen Krefelder wurde bereits in jungen Jahren Freiburg zur zweiten Heimat. Hier und in München, Bonn und Berlin empfing er seine kunstwissenschaftliche Ausbildung; vor allem den Professoren Jantzen, bei dem er promovierte, und Joseph Sauer fühlte er sich zeitlebens dankbar verbunden. Früh schon regte sich in dem Arztsohn ständig drängender der Wunsch, Helfer und Hüter zu sein und die erworbenen Kenntnisse und Einsichten in den Dienst unmittelbar tätiger Betreuung

des in Geschichte und Kunst überkommenen Erbes zu stellen. So suchte er nach Abschluß des Studiums zunächst in der Regensburger Dombauhütte Einblick in Wesen und Betrieb einer solchen Werkstatt zu gewinnen. Mit dem Eintritt in das Denkmalamt in Bonn 1929 widmete er sich dann ganz dem als innerlichste Lebensaufgabe erkannten Beruf. Von Bonn aus kam er als Mitarbeiter des Konservators der Kunstdenkmäler in das Reichs-Erziehungs-Ministerium. Aber schon nach drei Jahren brachten die Zeitereignisse eine Unterbrechung dieser Tätigkeit, als es nötig wurde, zur Protektorats-Verwaltung in Prag einen Kulturreferenten abzuordnen.

So schmerzlich Reinholds Hilfe zu entbehren war, die Wahl konnte doch zur Vertretung der diffizilen, weit über das im Bereiche des Faches Vertraute hinausreichenden Aufgaben keinen Besseren treffen. Das hohe Verantwortungsgefühl, die Umsicht und taktvoll behutsame Art, mit der er in dieser schwierigen Position seinen Auftrag erfüllte, dürfen für jene Zeit als ein tröstlicher Aktivposten für den deutschen Namen gebucht werden. Im Frühjahr 1943 zum Heeresdienst eingerückt, erlitt er in Rußland eine anscheinend zwar nicht schwere, doch nicht unbedenkliche Kopfverwundung. Nach der Rückkehr aus der Gefangenschaft folgten 1946 — 1948 zwei anstrengend-opfervolle Jahre bei der Ermittlung der Herkunft und der wissenschaftlichen Erfassung des umfangreichen, in Hamburg lagernden Bestandes an Bronzeglocken, die der Verhüttung für Kriegszwecke glücklich entgangen waren. Erst 1949 erfolgte die Berufung Reinholds an das Freiburger Amt, für die sich Joseph Sauer schon lange eingesetzt hatte. Doch das Glück selbstverantwortlicher Tätigkeit in dem geliebten Beruf zu genießen, die ihm nach langer sorgenvoller Trennung auch die Wiedervereinigung mit der Familie brachte, war ihm nur zwei Jahre vergönnt. Eine schleichende septische Erkrankung — vielleicht noch eine späte Folge der Verwundung — warf ihn darnieder. Die ärztlichen Bemühungen versagten; von schwerem hoffnungslosem Siechtum konnte nur der Tod Erlösung bringen.

Die deutsche Denkmalpflege verliert in Hans Reinhold eine Persönlichkeit, die sich in ganz seltenem Maße für die Erfüllung ihrer Aufgaben berufen fühlen durfte. Klarheit in der Erkenntnis und Bewertung des jeweils Wesentlichen, Gewandtheit und Entschiedenheit in der Verfolgung des gegebenen Zieles in amtlicher und werktätiger Hinsicht, feines künstlerischen Qualitätsgefühl verbanden sich zu schönster Harmonie mit den menschlichen Eigenschaften, die selbst der kenntnisreichste Konservator nicht entbehren kann, wenn ihm fruchtbares Wirken beschieden sein soll. Mit höchster Arbeitsfreudigkeit, Gottvertrauen und Hingabe, die trotz körperlicher Lähmung ihn bis zum letzten Atemzuge beseelten, aufgeschlossen für alles schöpferisch Wertvolle auch unserer Zeit, mit Güte und, wo es sein mußte, mit der Festigkeit elastischen Widerstands, so übte er sein Mandat aus als selbstloser Anwalt zur Wahrung unseres Kulturerbes — ein Vorbild als Denkmalpfleger in Amtsführung und edler Humanitas. Et erit in pace memoria eius.

Robert Hiecke

UM DIE ERKENNTNIS DER KATHEDRALE

EINE ERWIDERUNG

(Der erste Teil der Erwiderung von Prof. Sedlmayr ist im Oktoberheft,
S. 304 ff., erschienen)

Architektur als abbildende Kunst

(1) Daß das mittelalterliche Kirchengebäude das Himmlische Jerusalem (und daneben noch anderes) bedeutete, kann auch Gall nicht bestreiten; doch so wie Ueberwasser sieht er darin nur eine Metapher, ein Gleichnis. Das ist schon deshalb unmöglich, weil ein kultischer Akt wie der der Kirchweihe niemals ein bloßes Gleichnis setzt. Für den mittelalterlichen Menschen, für Bauherrn und Künstler, war die Kathedrale ein *Bild* himmlischer Architektur: similitudo, was weit mehr ist als Metapher. Gall wäre — darin geöffneter als Ueberwasser — immerhin bereit, ein Bild des himmlischen Jerusalem zu sehen (wenn ich ihn recht verstehe). Was er bezweifelt ist, daß diese Bedeutung zur Gestalt der Kathedrale etwas beigetragen haben könnte.

(2) Man kann aber nicht als Dogma voraussetzen, daß die „künstlerisch-stilistische“ Bewegung und die Bewegung der Symbolik unter allen Umständen getrennt verlaufen oder die letztere ganz ohne Einfluß auf die erstere sei. Man überlege einmal ruhig, was für unmöglich komplizierte Annahmen man machen müßte, wollte man behaupten, die Erneuerung der Lichtmetaphysik und -symbolik in St. Denis, die sich in den Schriften des Bauherrn und in seinen Inschriften an den von ihm veranlaßten Werken so erstaunlich äußert und sich auf das himmlische Licht bezieht, sei völlig unabhängig von dem aus autonomen Voraussetzungen entstandenen Werk der Architekten, bloß ein ideologischer Ueberbau. Rein zufällig wären die beiden größten Lichtereignisse des Jahrhunderts ganz unabhängig voneinander an derselben einzigen Stelle in Europa und ohne miteinander zusammenzuhängen entstanden. Mit Recht zitiert von Simson André Grabars Warnung, „gegen die gegenwärtige Tendenz, alle symbolischen Erklärungen des Kultgebäudes als Kommentare post factum zu betrachten“.

(3) Um weiterzukommen muß zunächst ein Hindernis beseitigt werden. Das ist die Behauptung Ueberwassers, nur ein zentraler Kirchenraum könne die Bedeutung „Himmlisches Jerusalem“ tragen. Sie wird schon durch die Riten bei der Kirchweihe widerlegt (genauer in meinem Vortrag Kölner Medievisten-Tagung 1951).

(4) Von Simson ist der Meinung, daß sich meine „Kernthese“ vom abbildenden Sinn der Kathedrale besser begründen läßt, als es mir gelungen ist, und zwar gerade am Beispiel der ersten Kathedrale, der von Saint Denis. Um so besser, dann dürfen wir diese Begründung von ihm erwarten. Schon in seinem schönen Aufsatz in „Measure“ (1950) hat er den Weg gezeigt; ich kann allerdings nicht finden, daß dieser sich *grundsätzlich* von dem von mir eingeschlagenen allzusehr unterscheidet. Wesentlich ist auch ihm das „neue Licht“, die „structura clarior“, das zugleich symbolischen und sinnlichen Charakter hat. Mir will es scheinen, daß sich, ebenso wie Simson Jantzens

„diaphane Wand“ hier organisch in seine Auffassung einbaut, auch der Lichtraum der „Baldachine“ widerspruchlos in sie einfügen ließe.

(5) Ob der Ausdruck „*Abbild*“ das, worauf es ankommt wirklich trifft, muß durch eine gründliche Untersuchung über die Arten des Bildes, die das Mittelalter kennt, noch geklärt werden (siehe 100 ff.). Jedenfalls liegt mehr vor als ein Symbol.

Dichtkunst und Baukunst

Von meiner älteren Auffassung, die Entstehung des Himmelsbilds der Kathedrale sei von dem früher ausgeprägten Himmelsbild der Dichtung bereits inspiriert, bin ich in dem Buch selbst abgerückt (171). Auch läßt nichts zu, meine Auffassung so zu deuten, als wäre die Kathedrale bloß „Illustration“ der Dichtung.

Ich glaube aber gezeigt zu haben, daß in der Kathedrale die gleichen Züge hervortreten, die auch das Himmelsbild der zeitgenössischen Dichtung von dem älteren unterscheiden (Kap. 35). Wenn zwei Sphären sich so nahekomen, ist ihre gegenseitige Befruchtung nicht mehr dogmatisch auszuschließen. Beantworten wird sich die Frage wohl erst durch eine gründliche Untersuchung der mittelfranzösischen geistlichen Dichtung, die noch fehlt.

Ascensus und Descensus

Daß *subjektiv* in der Kathedrale jeder Mensch zuerst den „Hochdrang“ erlebt, wer würde das bestreiten? Auch meine Darstellung *beginnt* doch mit Zitaten, die dieses Erlebnis eindringlich schildern, und auch später wird oft genug betont, daß es diesen Ascensus neben dem Descensus und mit ihm zusammen selbstverständlich gibt (61). Anstoß neben aber alle (diesmal auch von Simson) daran, daß ich neben dem (subjektiven) Ascensus auch den (objektiven) Descensus behaupte. Vor welcher Instanz kann ein solcher Streit überhaupt ausgetragen werden?

Methodisch unmöglich scheint es mir, so zu argumentieren: *ich* sehe das Herabgeschwebtsein nicht, also ist es nicht da. Das heißt die subjektive Erfahrung des modernen Menschen zum Richter machen. Mit Recht sagt zu einem ähnlichen Problem Walter Paatz: „Ich kann den Glauben gewisser moderner Kunstwissenschaftler und Philosophen an die Möglichkeit historischer Erkenntnisse allein durch den Kontakt zwischen einem Menschen des 20. Jahrhunderts und einem Werk mittelalterlicher Kunst nicht teilen, sondern sehe darin eine Art moderner, intellektueller, profanisierter Mystik.“

Dafür, daß die erwähnte Methode nicht möglich ist, ein Beispiel. In der frühchristlichen Basilika ist subjektiv zweifellos der Zug zum Altar hin das erste Erlebnis. Nun zeigen aber die Bilderzyklen, daß dieser subjektiven Bewegung zum Altar hin eine objektive Bewegung vom Altar fort gegen den Eingang hin entgegenwirken kann, denn Zyklen sind ikonologisch in dieser Richtung geordnet.

Ein anderes Beispiel: In einer Komposition wie der Ausgießung des Heiligen Geistes (z. B. der von San Marco in Venedig) kann man die vom Heiligen Geist ausgehenden Strahlen, solange man von ihrer Bedeutung absieht, ebenso gut als aufsteigend wie

als absteigend empfinden; ja das erstere läge uns „Neuen“ wahrscheinlich näher, da *wir* eine Kuppel als etwas Aufsteigendes empfinden. Die hinzugewußte Bedeutung macht es aber „selbstverständlich“, daß die Strahlen als absteigend gemeint sind, damit aber auch verständlich, daß auch die Kuppel selbst (im Osten) so oft als „vom Himmel herabgelassen“ empfunden wird. Und nun *sieht* man das auch.

So auch bei der Kathedrale. Ob neben dem erlebten Ascensus nicht auch ein intensiver Descensus da ist, kann man erst entscheiden, wenn die Bedeutung der Kathedrale genau bekannt und gesichert ist.

(2) Der Einwand Ueberwassers, die Kapitelle der Dienste eines herabgeschwebten Himmelsbaus müßten dann unten sein, ist von erstaunlicher Verkehrtheit, denn natürlich hat auch ein von oben herabgeschwebter Bau seine Basen unten und seinen Kapitelle oben. — Ausdrücklich habe ich betont, daß in der klassischen Kathedrale sich Ascensus und Descensus die Waage halten.

(3) Mit dieser Frage hängt die nach dem „Schweben“ zusammen. Dagobert Frey und Walter Paatz haben gegen die Verwendung des terminus Schweben, Schwebung auf die gotische Skulptur schwerwiegende Einwände vorgebracht. Bei seiner Uebernahme auf die Architektur habe ich nachdrücklich betont, daß dieses Schweben mit dem barocken Schweben nichts gemein hat (76—77) und vielleicht besser als ein „in Schweben-Sein“ bezeichnet wird. Es ist aber doch nicht zu übersehen und kann nicht einfach bedeutungslos sein, daß „sweben“ ebenso ein Lieblingsausdruck des Zeitalters ist, wie andererseits die Ausdrücke für das Lichtelebnis, „cler“ und andere. Auch der Umstand, daß die gotische Schrift in einem unsichtbaren Rautengitter „schwebt“ (ich weiß keinen besseren Ausdruck), ist nicht zu bagatellisieren, da es zu starke anschauliche Gemeinsamkeiten gibt.

Kristall

Wie leicht machen sich die Kritiker ihre Aufgabe, wenn sie das streng tektonische und das leibhafte Element der Kathedrale, das meine Darstellung nicht minder einbezieht wie das „Kristallische“ und das „Vegetabilische“, einfach außer acht lassen. Und wie arm ist unsere Vorstellung vom Kristall geworden: ein kaltes Ding mit vielen Kanten und Facetten! Aber im Mittelalter zugleich der Inbegriff des materialisierten Lichts, ein hoher Wert und deshalb nicht selten auch zur Rühmung des Heiligen angewendet, ähnlich wie auch das Glas. In der mittelalterlichen Welt bedeutet, von einem Bau auszusagen, er sei „wie lauter Kristall“, höchste überhaupt denkbare Rühmung, man spricht ihn ja damit die Qualitäten zu, mit denen die Offenbarung Christi die himmlische Stadt schildert.

Kreisende Formen

Ueberwasser meint, wenn ich ihn recht verstehe, daß die in sich gespannten und dadurch festen kleinen Arkaden, welche in Chartres die ersten Doppelstrebebogen untereinander verbinden und „noch fester machen“, rein konstruktiv erklärt werden könnten (die dünnen an der analogen Stelle des Chorstrebewerks übergeht er). Mit

der konstruktiven Ableitung sollte man aber doch sehr vorsichtig sein. Denn nicht nur hat das große Radfenster der Fassaden (aus denen sich die Form genetisch ableitet) zweifellos symbolische Bedeutung, sondern nach dem ohne Nachfolge bleibenden Beispiel in den Strebebeylern von Chartres kehrt das Motiv sogleich wieder in die symbolische Sphäre zurück. Es erscheint, ohne jeden konstruktiven Zweck, an dem in die Fläche projizierten Baldachin über der Madonna vom rechten Seitenportal der Nordfassade von Reims und verbunden mit typischen Himmelsstadt-Abbildungen. (Von Bréhier um 1160, von Aubert 2. H. XII. sicherlich zu früh datiert; ungefähr 1220—25, gleich nach der Fertigstellung der ersten Strebebeyler von Chartres). Also: unmittelbar vorher symbolisches Motiv, unmittelbar nachher symbolisches Motiv, nur in Chartres selbst — der Blütestätte des großen Symbolismus — kein symbolisches Motiv? Wenn das nicht zu denken gibt! Man sieht an diesem kleinen Beispiel, wie furchtbar schwer es ist, die "fable convenue", das Konstruktive bilde die *Substanz* der Kathedrale, zu entkräften.

Vergoldete Bauteile

Gall wendet sich mit großer Heftigkeit gegen die Vorstellung, daß es ganz vergoldete Bauteile gegeben haben könnte. Für die beiden Hauptprobleme (auch nach Gall), Baldachin und abbildende, Architektur, ist die Frage von geringer Bedeutung. Unmöglich ist aber jedenfalls die Methode, sie durch ein Geschmacksurteil zu erledigen. Ob Gall diese Vorstellung „schauderhaft“ findet, ist unwichtig. Die Minaturisten des 15. Jahrhunderts fanden sie jedenfalls nicht so: da sieht man ganz goldene Figuren in und an gotischen Architekturen, ein ganz vergoldetes Portal (Figuren, Tympanon und alles), ja — *horribile dictu* — Steinvergolder (!) an der Arbeit, die dabei sind, den *ganzen* Tempel Salomonis (der seit je als Antetypus der Kirche gegolten und hier die Gestalt einer quadratischen Kathedrale hat) in Gold zu fassen. Ob diese Maler mit ihrer Vorliebe dem 13. Jahrhundert nicht immer noch näher waren als Gall? — (Die Berichtigung des Zitats aus Violet-le-Duc VI ist um so dankenswerter, als ich schon in meiner Einleitung die Befürchtung aussprechen mußte, es sei aus Gründen, die zu ändern außer meiner Macht stand, leider anzunehmen, daß sich besonders bei Zitaten und Hinweisen Fehler eingeschlichen hätten.)

(2) Soviel vom „Geschmack“. Für die Existenz dieser Dinge in der wirklichen Architektur beweist das natürlich nichts. Wohl aber zeigt die farbige Kopie des einen Risses für Straßburg im Germanischen Nationalmuseum, daß es im 13. Jahrhundert geben konnte, was Gall nicht wahrhaben will: ganz vergoldete Bauteile.

Zur Terminologie

Jede Generation der Kunstgeschichte wird neue Begriffe bilden müssen. Und diese Begriffe müssen Namen haben. Daß Gall die von mir gebildeten Begriffe „einen manierierter als den anderen“ findet, ist für die Sache irrelevant; denn selbst wenn sie das wären, könnten sie sich doch einbürgern, wie es mit den nicht minder ungeschickten Begriffen: Gotik, Romanik, Manierismus, Schiff, Raumjoch ja auch

geschehen ist. Die Termini „Splitterfläche“ und „taumelnde Arkaden“ gefallen mir selbst auch nicht. Wenn Gall für die Sachen, die es eben zweifellos gibt — denn die Splitterfläche ist eben *kein Wimperg*, wie Ueberwasser es möchte —, bessere Namen vorzuschlagen hatte, hätte er es tun sollen.

(2) Warum ein präziser Denker die Ausdrücke „Geschichte der Weltarchitektur“ und „Schöpfungsbauten der Weltgeschichte“, nach Ueberwasser, nicht verwenden dürfte, ist mir nicht klar geworden. Dann darf man vielleicht auch nicht mehr von „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“ sprechen, ohne zu den Unpräzisen zu gehören?

(3) Der Aerger Galls über meine Verwendung von Bonys Ausdruck „mur épais“ ist recht grundlos; man vergleiche dazu nur, was ich S. 177 sage.

Die „richtigen Begriffe“

Und welche Begriffe hält Gall für geeignet, das Wesen der Kathedrale zu erfassen? „Kraft statt Masse, Spannung statt Gleichgewicht, Bewegung statt Ruhe, Aufstreben statt Lagerung“. Nun das sind Begriffe, die genau so für eine Menge von Barockbauten und noch manches andere zutreffen. Und Ueberwasser? „Wie die Kathedrale den Innenraum zu einer bis dahin unbekannten Monumentalität führt, das wäre die eigentliche Frage“. Ob diese Kategorie „monumentaler Innenraum“ nicht besser für das Pantheon paßt? „Ein Festes, das durch ein Unkörperliches der Wirkungsweise der natürlichen Umwelt entrückt, der Schwere entkleidet und zum Aufstieg gebracht wird“ (Jantzen) — ja! Aber ist *das* „monumental“? Die Kathedrale ist eben um so viel mehr als ein „monumentaler Innenraum“, weil die Kirche mehr ist als ein Monument.

Zu den Voraussetzungen

Am bedenklichsten erscheint mir die mangelnde Fähigkeit oder der mangelnde Wille, sich über das Gewohnte von neuem zu wundern. Am Kopf stehende Formen (Radfenster); aus der Vertikale weichende Säulen; das technisch vollkommen sinnlose Filigranwerk der Wimpergarkaden; verglaste Wimperge am Außenbau; Glassplitter der Farbe beigemengt; ganze Wände aus Glas; — das alles vermag nicht mehr zu verwundern: Man steht als *beatus possidens* im Besitz der allein richtigen Begriffe und Fragestellungen, und andere sind nicht nötig. Doch: „Nur dort ist echte Wissenschaft, wo junges Fragen nicht durch alte Antworten erstickt wird“ (Karl Scheffold).

2. DAS GANZE

Auf das Ganze der Kathedrale und der Probleme, die sie stellt, geht weder Gall noch Ueberwasser ein. Wäre es nicht *erstes* Erfordernis einer produktiven Kritik, die Hauptgedanken eines Buches in ihrem wirklichen Zusammenhang klar herauszuarbeiten und dann zu unterscheiden, was *annehmbar* ist und was nicht, was einzuschränken und was weiterzuführen wäre? Dazu müßte man allerdings eingesehen haben: „Nur das Wissen darum, daß der Mensch, der hinter der Kathedrale steht von uns Heutigen fundamental verschieden war“ (ich füge hinzu: nicht nur der Künstler, sondern auch der Bauherr), „in völlig anderen „Schichten“, genauer: einem

anderen „Schichtenverhältnis“ lebte als wir, kann einen Weg zum wirklichen Verständnis des Phänomens ermöglichen“ (Metz). Gall und Ueberwasser aber tragen, ohne es zu ahnen, überall die Anschauungen ihrer Zeit in die Vergangenheit hinein, ganz besonders das „Trennungsdenken“ des 19. Jahrhunderts: die gesonderte Betrachtung der Kunst, das Abspalten der Bedeutung von der Gestalt, des „Dekors“ vom „Bau“, die getrennte Betrachtung der einzelnen Künste.

Am schlechtesten kommt dabei das Licht weg. Denn es fällt unter keine der Aufspaltungen: Architektur, Plastik, Malerei, Ornament, Kunstgewerbe. Bestenfalls wird es in einigen dieser „Spalten“ als „Lichtführung“ oder „Beleuchtung“ abgehandelt. Nach Gall ist die „Lichtführung“ anderen wichtigeren Dingen dienstbar. Ueberwasser erwähnt das Licht nur, wenn er Jantzen zitiert.

Es ist mit der Kathedrale im Kleinen dasselbe geschehen wie mit der Welt im Großen: man hat sich an jene ihrer „Seiten“ gehalten, die vermeintlich exakter erfassbar sind (hier: Konstruktion, Raum, Zahlenverhältnisse); diese Seiten wurden absolut gesetzt und der Rest als bloße „Dekoration“ oder „ideologischer Ueberbau“ hinzugenommen. Man fühlt heute in unserem Fach allgemein, daß die Geschichte der Farbe, dieses schwer faßbaren Wesens, gegenüber der Geschichte der Formen und des Raums zurückgeblieben ist; in viel höherem Maße noch gilt das für das Licht. Wie man aber die Kathedrale ohne ein richtiges Verständnis ihrer Lichtgeheimnisse verstehen könnte, müßte erst noch gezeigt werden. Doch ist das Licht-Phänomen keineswegs einzuschränken auf die Betrachtung der Fenster: lichtbezogen ist die gesamte Struktur ihrer „durchschienenen“ Wände, lichtbezogen sind ihre Baldachinräume, nicht wenige ihrer Motive, wie das Sonnenfenster, ihre Neigung zu Edelstein und Gold, ihre Farben, auch ihre Plastik. Und ähnliches gilt von ihrer Bedeutung. Auch sie ist „diaphan“ auf einen geistigen Dunkelgrund hin. Wenn diese Bedeutung nicht mehr lebt, sind die Kathedralen nur noch materiell da, geistig *sind sie nicht mehr da* oder nur ein ästhetischer Schatten.

Die schönsten Stellen von Ueberwassers durch allzuviel Ressentiment entstellter Kritik sind die, an denen er mit hohem und echtem Respekt von dem Werk der Baumeister spricht. Ihrer Größe als Baumeister wird durch unsere Betrachtung kein Zoll abgeschlagen. Sie haben ja weit Größeres gebaut als einen „monumentalen Innenraum“. „Sucht man den schöpferischen Impuls, der eine mittelalterliche Kunstform ins Leben rief, weiter nur im Bereich des Formalen, so unterliegt man nach wie vor einer optischen Täuschung“, sagt richtig Walter Paatz. Und heute erkennt auch Gall schon an: „Hinter der Kathedrale steht die großartige religiöse Vision einer ganzen Generation und einer ganzen Epoche, aber den im Dämmer liegenden Allgemeinvorstellungen gaben erst die Architekten konkrete Gestalt.“ Da wären wir ja auf einmal einig! Nur müßte Gall noch angeben, was denn der Inhalt jener großartigen religiösen Vision, in Allgemeinvorstellungen, war. Sollte er ein so ganz anderer gewesen sein als z. B. bei Suger oder bei den geistlichen Dichtern?

Um ihn aber anzugeben, müßte auch Gall den Bereich, wo „Kunst vom Können kommt“, überschreiten. Und deshalb erlaube ich mir, an den Schluß eine Paraphrase von Sätzen des großen Eduard Schwartz zu stellen:

Alles geschichtliche Leben verlangt danach, als ein Ganzes genommen zu werden. Aus dem Gesamtbild des 12. Jahrhunderts läßt sich die Baukunst nicht heraus-schneiden, und wie wir das 12. Jahrhundert nicht verstehen werden ohne die Kathedrale, so ist die Kathedrale und ihre Entstehung zu erkennen und zu verfolgen nur für den, der die gesamte abendländische Kultur dieser Zeit zu überschauen vermag. „Daß dieser Forderung niemand gerecht wird und werden kann, nimmt ihrer Richtigkeit und Notwendigkeit nichts hinweg: die Wissenschaft, die sich keine jenseits des individuellen Könnens liegenden Ziele steckt, ist keine mehr.“ Hans Sedlmayr

* * *

Die Redaktion hielt es für geboten, den Rezensenten die Möglichkeit zu geben, sich zur Erwiderung Prof. Sedlmayrs zu äußern. Mit den nachfolgenden Entgegnungen Walter Ueberwassers und Ernst Galls wird die Diskussion abgeschlossen.

Hans Sedlmayrs Replik nimmt ernsthaft gewillten Menschen noch mehr durch ihre Umdeutungen wissenschaftlichen Interesses in persönliche „Ressentiments“ als durch die Art ihrer sachlichen Argumentation jede Möglichkeit, einen an sich großartigen Gedanken weiter zu diskutieren.

Auf *Persönliches* mag ich nicht eingehen. Wer wäre der Unbestimmtheit der Zitate Sedlmayrs gewachsen? Sind es fremde, so erscheinen sie nur zu oft auf ein neues „will sagen“ hin pointiert. Sind es eigene, so soll jetzt nur das eine oder andere „hervorragende“ Beiwort gelten, das doch durch ein negatives Gesamturteil alsbald in Frage gestellt, wenn nicht aufgehoben wurde (vgl. die Aussagen über Gall. Schmarsow, Pinder S. 18 und 19). Oder sie weisen auf unzureichende Erwähnungen an entlegener oder infolge des mangelhaften Registers unerwarteter Stelle (Swoboda), so daß, wer sie nicht fand, alsbald des Gesinnungsmangels verdächtig erklärt wird.

Zum *Sachlichen* ein einziges Beispiel: Wenn die Dienste der Kathedrale, wie Sedlmayr zugesteht, für jeden Menschen zuerst aufsteigen („Ascensus“), aber dann gleichwohl einem nun „zwingend“ genannten Eindruck des „Herabsinkens“ unterworfen werden („Descensus“) und überdies erklärt wird, „daß es diesen Ascensus neben dem Descensus und mit ihm zusammen selbstverständlich gibt“, so wird in solchen sich eigentlich ausschließenden Kontradiktionen ein Konflikt begrifflichen Denkens offenbar, der weder durch lateinische Zubenennungen noch dadurch, daß der Ascensus für „subjektiv“, der gegenteilige Descensus jedoch für „objektiv“ genommen wird, eine befriedigende Erklärung findet. Vielmehr erweist sich dieser das ganze Buch beunruhigende Konflikt als der Widerspruch zwischen einem immer mehr abgewerteten Sehen und einem immer mehr potenzierten Vorstellen. Mit solchen Vermengungen aber kommen die Grundlagen unserer Wissenschaft in Gefahr.

Wird doch eine solche das Sehen immer weiter „subjektivierende“ und das Vorstellen „objektivierende“ Betrachtungsweise nur wenig oder nichts mit der Realität eines Bauwerks, das steht, zu tun haben, aber statt dessen immer mehr mit einer auf anderen Wegen beigezogenen „Vorstellung“, die „vorschwebt“ und ihrer Natur nach zu allen Zeiten als schwebend aufgefaßt wurde. Dann entweichen zuletzt wohl selbst die klarsten Bauwerke aus der großartigsten Ponderation in den labilisierten Zustand, „daß es diesen Ascensus neben dem Descensus und mit ihm zusammen selbstverständlich auch gibt“.

Wie können wir aber weiter darüber diskutieren, wenn wir einander ins „19. Jahrhundert“ oder in andere Höhlen und „bolgien“ des Nichtverstehens und Uebellollens versetzen und das Gespräch längst den Bereich verlassen hat, welcher der großartigsten Hinterlassenschaft des Mittelalters entspräche: der still gesammelten Erhabenheit der gotischen Kathedrale.

Walter Ueberwasser

ZUM ABSCHLUSS DER DISKUSSION

Gern hat die „Kunstchronik“ einer Erwiderung Hans Sedlmayrs auf die Besprechungen seines Buches Raum gegeben, wollen wir doch dem Fortschritt der Forschung dienen, indem wir die Methoden klären, mit denen wir um tiefere Probleme ringen, und nicht nur um die Mehrung rein sachlichen Wissens, das freilich mit offenen Sinnen, andächtig und unvoreingenommen ermittelt sein muß.

Wir sind guten Willens, deshalb umso bestürzter, wenn wir lesen, was uns jetzt wieder an dialektischer Verführung zugemutet wurde. Hier der Kürze halber nur ein Beispiel unter vielen anderen. Bei Gelegenheit des „fünften Dienstes in Amiens“ will Sedlmayr den Gall 1925 gegen den Gall 1951 ausspielen, der ihn darauf aufmerksam machen mußte, daß es, wie auch mehrfach sonst, in Amiens — der gotischsten aller Kathedralen! — keine Schildbogen gibt, also auch keinen „Baldachin“, und daß von Sedlmayr als echte Dienste angesprochene Bauformen zum Fenster gehören. Er verweist auf S. 40 meines 1925 erschienenen Buches, wo ich auch von den fünf Diensten in Amiens spreche (nicht „fünfter Dienst“, ein kleiner Unterschied!) Dort beginnt aber der Abschnitt mit dem Satze: „Die Quelle vieler Mißverständnisse sind auch die sogenannten «Dienste»“, als hätte ich damals schon die These Sedlmayrs vorausgeahnt. Weiter heißt es, daß diese sogenannten Dienste „in ihrer formalen Gestaltung keineswegs von der Gewölbeform abhängig sind“! Was nicht zum „System“ paßt, sieht und liest Sedlmayr nicht und eine übersteigerte Dialektik soll den Leser in den Bann ziehen. Selbst ein schon der dialektischen Verführung erlegener und zur Nachahmung bereiter Leser beklagt sich über den „erbarmungslos einseitigen Konstruktivismus“ Sedlmayrs. (Lützelers in „Deutsche Universitätszeitung“ 6. Jhg. Heft 15/16, S. 28.) — Wir sollen an den „Baldachin“ und das „Baldachinsystem“ glauben, weil der Baldachin ein „populäres Himmelsbild“ wäre und mit ihm der „Himmelsinn“ augenfällig würde. Sedlmayr fragt, wie ich das Gebilde über der Vierung der Johanneskirche in Ephesos nennen wolle. Als

Kunsthistoriker jedenfalls nicht „Baldachin“, aber wenn ich es täte und auch noch nach Sedlmayr die Gewölbe in S. Ambrogio zu Mailand „Baldachin“ nennen würde, dann aber gewiß nicht die Gewölbe einer gotischen Kathedrale! Hier bestehen so erhebliche Unterschiede technischer wie formaler Durchbildung und der optische Eindruck, der unzweifelhaft bewußt gesucht ist, wirkt so völlig andersartig, daß die Verwendung des gleichen Begriffes für alle diese verschiedenen Formen der Raumdeckung Verzicht auf Sehen und Denken bedeutet. Treffend sagt der sehr kenntnisreiche katholische Theologe Adolf Weis zu Sedlmayrs „aufwendigem, aber in seinen Zielen übersteigertem und mißlungenen Versuch“: „Nicht durch ein apriorisches, symbolisches Konzept, sondern nur durch die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung der künstlerischen Formen auf dem vorsichtig einbezogenen Hintergrund der Zeitkultur wird auch der christliche Geist der Gotik zu finden sein.“ (Hochland 1951, S. 625—27). Der „Baldachin“ ist nach Sedlmayr „Lichtraum“. Weil Ueberwasser und ich nach Sedlmayr die Anschauungen unserer Zeit in die Vergangenheit hinein-trügen, insbesondere das „Trennungsdenken“ des 19. Jh., käme das Licht bei uns „am schlechtesten weg“. In einer gotischen Kathedrale wie Chartres ist der Raum von tiefem Dämmer erfüllt, je nach dem Sonnenstand und mit ihm wechselnd leuchten einige buntfarbige Fenster auf, während andere unbelichtet auf der Gegenseite kaum zur Wirkung kommen. „Licht“ ist sehr wenig vorhanden, farbiges Leuchten meist nur auf einer Seite, die Erbauer der Kathedralen suchen daher die „lichtbezogene“ Struktur möglichst zu erweitern, indem sie die Fenster vergrößern, das Triforium durchlichten und vor allem zu helleren Farben in der Verglasung fortschreiten. Doch wie steht es mit den farbigen Fenstern, den Trägern der „Lichtgeheimnisse“? Für uns gewiß herrliche Kunstwerke, doch ist das Urteil des Mittelalters überraschend uneinig. Für die großen Begründer der tiefreligiösen Bewegungen des 12. und 13. Jh., die nicht wie Suger im Treiben der Welt nach Ruhm und Geltung suchten, sondern wie die Hl. Bernhard, Franziskus und Dominikus ganz vom Geiste Christi erfüllt ein innerliches Leben in Armut und Demut zu führen willens waren, für sie war dieses edelsteinhafte Leuchten unheilige Pracht; in den Kirchen ihrer Orden waren daher in bunten Farben schimmernde Fenster, insbesondere solche mit figürlichen Darstellungen verboten. Unsere neuen Lichtmystiker sollten daher vorsichtig sein! Klar zeigt sich hier, daß die tiefsten religiösen Denker jener Epoche nichts von diesen „Lichtgeheimnissen“ wußten, sonst hätten sie anders geurteilt. Wer zur eigentlich religiösen Seele der gotischen Baukunst vordringen will, sollte Kathedralen, Bettelordens- und Pfarrkirchen vergleichen, dann zeigt sich augenscheinlich, besser als irgend ein literarisches Zeugnis vermitteln könnte (das überdies fehlt, weil das Selbstverständliche nicht niedergeschrieben wurde), was als grundsichtliche Form religiös wesentlich und was künstlerische Steigerung oder technische Verfeinerung war. Was bestimmen z. B. die „statuta capituli generalis Narbonnensis“ unter dem hl. Bonaventura für die Kirchen? Sie sollten nicht gewölbt werden außer über dem Altar und nur mit Erlaubnis des Generalministers; ebenso

wollten die alten Konstitutionen der Dominikaner die Wölbung nur über Chor und Sakristei zulassen! Also diese religiös hochgestimmtesten Zeitgenossen der Kathedralen wollten nichts von „Baldachinen“ wissen, diese waren eben eine *Kunstform* ohne primär konstituierende religiöse Bedeutung; wenn man gelegentlich die Wölbungen blau anstrich und goldene Sterne darauf malte, so war dies *künstlerischer* Gedankenflug in die transcendente Sphäre ohne religiöse Verbindlichkeit im Sinne des Doktrinarismus Sedlmayrs.

Ernst Gall

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN (Besprechung vorbehalten)

Das Kunstwerk. Eine Zeitschrift über alle Gebiete der bildenden Kunst. V (1951) Heft 1. 68 S. m. Abb. Baden-Baden, Klein.

Sinn und Form. Beiträge zur Literatur. Hrsgg. von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin. Berlin 1951: Rütten & Loening. III (1951) Heft 2 und 3.

The United States Quarterly Book Review. Juni 1950 — März 1951 (VI, Heft 2 — 4; VII, Heft 1).

Form und Inhalt. Kunstgeschichtliche Studien, Otto Schmitt zum 60. Geburtstag am 13. Dezember 1950 dargebracht von seinen Freunden. 351 S. m. zahlr. Tf. und Abb. Stuttgart (1951): Kohlhammer.

Inhalt: Rudolf Kautzsch (†): Die großen Erzähler in der deutschen Plastik des Mittelalters. — Otto Homburger: Die Widmungsseite von Bernos „Tornarius“, ein unbekanntes Einzelblatt der Liuthargruppe. — Alfred Wolters: Die Madonna von Schillingskapellen. — W. F. Volbach: Der Engel aus Lonnig. Ein Beitrag zur Geschichte des Samsonmeisters und seiner Schule. — Rosy Schilling: Studien zur deutschen Goldschmiedekunst des 12. und 13. Jahrhunderts. — Hanns Swarzenski: Der Stil der Bibel Karilefs von Durham. — Ernst Gall: Ueber die Maße der Trierer Liebfrauenkirche. — Oswald Goetz: „Hie henckt Judas“. — Hans Haug: Der Straßburger Lettner im Frauenhausmuseum. — Hans Wentzel: Mittelalterliche Gemmen am Oberrhein und verwandte Arbeiten. — Lucien Hell: Unbekannte Meisterwerke Straßburger Plastik aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. — Theodor Heuß: Schwäbisch Hall. — Georg Swarzenski: Eine Löwen-Madonna in Boston. — H. Th. Musper: Ein „Ulmer“ Altar vom Ende des 14. Jahrhunderts. — Julius Baum: Eine Basler Grablegung Christi. — Werner Fleischhauer: Zu Hans Syfer. — Rudolf Schnellbach: Zwei unbekannte Straßburger Skulpturen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. — Kurt Bauch: Ein oberrheinischer Glasmaler. — Theodor Müller: Ein unvollendetes Werk des Meisters J. P. — Edmund Schilling: Burgkmair und der Petrarca-Meister als Maler. — Konrad Ziegler: Orpheus in Renaissance und Neuzeit. — Hans Kauffmann: Rubens und Isabella Brant in der Geißblattlaube. — Franz Balke: Ein Kinderbildnis von Thomas Lawrence in der Oesterreichischen Galerie zu Wien. — Hans Hildebrandt: Ein Beitrag zu Franz Anton Zauners Denkmal der Grafen Fries. — Hans Fegers: Delacroix und die Antike. — Fritz Martini: Thomas Manns Kunst der Prosa, Versuch einer Interpretation. — Unbekannte Zeichnungen aus württembergischen Archiven und Bibliotheken. — Schrifttum Otto Schmitt.

Corpus Vasorum Antiquorum. Deutschland, Band 7: Karlsruhe, Badisches Landesmuseum (Band 1). Bearbeitet von Gerhard Hafner. 54 S., 42 Tf. München — Berlin 1951: Beck.

Das Berliner Schloß und sein Untergang. Ein Bildbericht über die Zerstörung Berliner Kunstdenkmäler. Im Auftrage des Bundesministeriums für Gesamtdeutsche Fragen hrsgg. v. Karl Rodemann. 24 S., 112 Abb. Berlin 1951: Tauber-Verlag.

Rheinische Kirchen im Wiederaufbau. Hrsgg. von Wilhelm Neuß. 123 S., 66 Abb. München-Gladbach 1951: Kühlen (Jahresgabe d. Ver. f. christl. Kst. im Erzbistum Köln und Bistum Aachen f. d. J. 1949 — 1951).

- Hermann Beenken: *Rogier van der Weyden*. 106 S., 132 Tf. München 1951: Bruckmann.
- Bert Bilzer: *Konrad Borgentrik's geschnitzter Flügelschrein von 1483*. 16 (ungez.) S., 4 Tf. Braunschweig: Städtisches Museum (o. J.).
- Ludwig Budde: *Jugendbildnisse des Caracalla und Geta*. 54 S., 26 Tf. Münster 1951: Aschendorff.
- Ulrich Christoffel: *Eugène Delacroix*. 176 S., 8 Farbt., 88 Abb. München 1951: Bruckmann.
- Dietrich Ellger, Johanna Kolbe: *St. Marien zu Lübeck und seine Wandmalereien*. 152 S., 27 Abb., 32 Tf. Neumünster 1951: K. Wachholtz Verlag (Arbeiten des Kunsthistorischen Seminars der Universität Kiel, Band 2).
- Eberhard Hanfstaengel: *Buntes Spitzweg-Büchlein*. 16 S., 32 Farbt. München 1951: Bruckmann.
- Hans Jantzen: *Ueber den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*. 94 S. m. Abb. Berlin 1951: Gebr. Mann.
- Inhalt: Ueber den gotischen Kirchenraum. — Die zeitliche Abfolge der Paduaner Fresken Giotto's. — Giotto und der gotische Stil. — Die Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz. — Mantegnas *Cristo in Sculto*. — Das Wort als Bild in der frühmittelalterlichen Buchmalerei. — Ueber Prinzipien der Farbengebung in der Malerei. — Rembrandt, Tulp und Vesal. — Edouard Manets „*Bar aux Folies-Bergère*.“ — Tradition und Stil in der abendländischen Kunst.
- Oskar Karpa: *Wolfenbüttel*. 30 S., 48 Tf. München — Berlin 1951: Deutscher Kunstverlag (Deutsche Lande, Deutsche Kunst).
- Leonhard Küppers: *Göttliche Ikone. Vom Kultbild der Ostkirche*. 80 S., 19 Tf. Düsseldorf 1949: Bastion-Verlag.
- Walter Kramm: *Kassel, Wilhelmshöhe, Wilhelmstal*. 33 S., 80 Tf. München — Berlin 1951: Deutscher Kunstverlag (Deutsche Lande, Deutsche Kunst).
- Norbert Lieb: *Augsburgs Bauliche Entwicklung als Ausdruck Städtischen Kulturschicksals seit 1800*. 112 S. SA. aus: *Zs. d. Hist. Vereins für Schwaben*. 58 (1951).
- Hans Mackowsky: *Die Bildwerke Gottfried Schadows. Mit einer Einleitung von P. O. Rave*. 274 S., 220 Abb. Berlin 1951: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft (Denkmäler Deutscher Kunst).
- Emil Maurer: *Jacob Burckhardt und Rubens (Basler Studien zur Kunstgeschichte. Bd. VII)*. 290 S., Basel 1951: Birkhäuser.
- Heinrich Mayer: *Bamberger Residenzen. Eine Kunstgeschichte der Alten Hofhaltung, des Schlosses Geyerswörth, der Neuen Hofhaltung und der Neuen Residenz zu Bamberg*. 247 S., 49 Abb. München 1951: Kösel (Bamberger Abhandlungen und Forschungen, hrsgg. von B. Kraft).
- Fried Mühlberg: *Bonn*. 30 S., 72 Tf. München — Berlin 1951: Deutscher Kunstverlag (Deutsche Lande, Deutsche Kunst).
- Karl Oettinger: *Das Werden Wiens*. 238 S., 20 Tf., 19 Abb. Wien 1951: H. Bauer Verlag.
- Georg Poensgen: *Der Bodensee, ein Spiegel abendländischen Kunst*. 46 S., 120 Tf. München — Berlin 1951: Deutscher Kunstverlag (Deutsche Lande, Deutsche Kunst).

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN

Städt. Suermondt-Museum

2. — 31. 12. 1951: Aachener und Raererer Künstler.

BERLIN

Kunstamt Charlottenburg (Platanenallee)

Dezember 1951: „HOB“, gemalte Musik.

Rathaus Schöneberg

Dezember 1951: Vorweihnachtliche Schau des „Verein der Freunde der Bildenden Kunst“.

Ausstellungshaus am Lützowplatz

Dezember 1951: Herbstschau 1951 des „Vereins Berliner Künstler“.

Haus am Waldsee, Zehlendorf

Dezember 1951: Max Ernst.

Galerie Springer

Dezember 1951: Roger Vieillard (Paris), Kupferstiche 1935 — 1950.

BRAUNSCHWEIG

Galerie Otto Ralfs

18. 11. — 23. 12. 1951: Vom Spät-Impressionismus bis zur abstrakten Malerei.

BREMEN

Kunsthalle

18. 11. 1951 — 6. 1. 1952: Österreichische Graphik der Gegenwart.

CELLE

Schloß

25. 11. 1951 — 31. 1. 1952: Kleinmeister, niederländische Gemälde und französische Zeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts.

CHEMNITZ

Schloßberg-Museum

Dezember 1951: Bildhauer Rudolf Lep-tien (Bansin).

COBURG

Kunstsammlungen der Veste

1. 12. 1951 — 29. 2. 1952: Jahreszeiten- und

Lebensaltersfolgen in abendländischer Graphik.

DARMSTADT

Hessisches Landesmuseum

Dezember 1951: Weihnachtsausstellung bildender Künstler Darmstadts.

Ausstellungshalle Mathildenhöhe

18. 11. — 16. 12. 1951: Ernst Barlach (Sammlung Hermann Reemtsma).

DORTMUND

Museum am Ostwall

9. — 24. 12. 1951: Zinnfigur und Bilderbogen. Eine weihnachtliche Ausstellung.

DÜREN

Leopold-Hoesch-Museum

25. 11. — 24. 12. 1951: Jahresschau Düre-ner Künstler.

DÜSSELDORF

Galerie Alex Vömel

Dezember 1951: Weihnachtsausstellung.

FLensburg

Städt. Museum

9. — 31. 12. 1951: Pfälzische Sezession.

FRANKFURT/MAIN

Kunstkabinett H. Bekker vom Rath

ab 20. 11. 1951: Arbeiten von Otto Ritschl (Wiesbaden) und Erich Kuhn (Wiesbaden).

Freiberg/SA.

Graphisches Kabinett

November 1951: Holzschnittfolgen von Heinz Fleischer (Zwickau).

HAGEN

Karl-Ernst-Osthaus-Museum

2. — 30. 12. 1951: Sauerländer Künstler; Walther Böttcher.

HAMBURG

Museum für Kunst und Gewerbe

Dezember 1951: Weihnachtsmesse der

Kunsthandwerker. Italienisches und schwedisches Glas von Venini-Murano und Orrefors.

Kunsthalle

Dezember 1951: Meisterwerke der Malerei vom 14. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Farbige Graphik aus 5 Jahrhunderten. Seltene und hervorragende Drucke aus dem Bestande des Kupferstichkabinetts (anlässlich des 50. Todestages von Henri Toulouse-Lautrec).

Kunstverein (im Altbau der Kunsthalle)
Dezember 1951: Allgemeine Hamburger Kunstausstellung 1951.

HAMELN

Kunstkreis

Dezember 1951: Die Frau als Künstlerin.

HAMM

Städt. Gustav-Lübcke-Museum

Dezember 1951: „Licht und Schatten“, Graphik-Ausstellung der „Woensam-Presse“, Wuppertal.

HANNOVER

Kestner-Museum

ab 22. 11. 1951 sind die Bestände an kopptischem und byzantinischem Kunstgewerbe und Kunst der Völkerwanderungszeit in ständiger Aufstellung zugänglich.

Kupferstichkabinett

ab 22. 11. 1951: Porträts der deutschen Impressionisten und Expressionisten

Kestner Gesellschaft

ab 25. 11. 1951: Plastiken von Marino Marini.

KAISERSLAUTERN

Pfalzgalerie und Pfälz. Landesgewerbe-Anstalt

Dezember 1951: Kunsthandwerkliche Weihnachtsausstellung.

KASSEL

Hess. Landesmuseum

9. 12. 1951 — 6. 1. 1952: Zeitgenössische Graphik aus den USA.

KIEL

Kunsthalle

2. — 28. 12. 1951: Jahresausstellung des Künstlerbundes Schleswig-Holstein.

KÖLN

Wallraf-Richartz-Museum

in dauernder Aufstellung: Schatzkammer der mittelalterlichen Malerei.

Dezember 1951 — Januar 1952: Graphische Werke von Henri de Toulouse-Lautrec und Edvard Munch.

Kunstverein

Dezember 1951: Weihnachtsausstellung

LUDWIGSHAFEN

Kunstverein

ab 11. 11.: Weihnachtsausstellung 1951.

MANNHEIM

Städt. Kunsthalle

9. 12. 1951 — 6. 1. 1952: Otto Dix, Gemälde und Graphik.

16. 12. 1951 — 13. 1. 1952: Moderne englische Zeichnungen und Aquarelle.

MÜNCHEN

Bayerisches Nationalmuseum

Dezember 1951 — März 1952: Krippenschau.

Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Haus der Kunst, Westflügel)

Dezember 1951: Gemälde und Plastiken des späten 19. und 20. Jahrhunderts.

Haus der Kunst (Ostflügel)

Dezember 1951: Badische Sezession.

Amerika-Haus

24. 11. — 31. 12. 1951: Amerikanische Hausgeräte.

24. 11. — 14. 12. 1951: Amerikanische Malerei und Graphik.

Galerie Günther Franke

ab 8. 12. 1951: Tempera-Bilder von Theodor Werner (Berlin).

Galerie Gauss

Dezember 1951: Aquarelle und Graphik von Emil Nolde

Kunstkabinett Wolfgang Gurlitt

Dezember 1951: Ernst Barlach, Die graphischen Folgen.

MÜNSTER i. Westf.

Landesmuseum

Dezember 1951 — Januar 1952: „Westfalia Sacra“.

Westfälischer Kunstverein

ab 25. 11. 1951: Weihnachts-Verkaufs-Ausstellung westfälischer Künstler.

NEUSS

Clemens-Sels-Museum

3. 11. — 9. 12. 1951: Moderne Kunst aus Neusser Privatbesitz.

NÜRNBERG

Germanisches Nationalmuseum

bis 31. 3. 1952: Der römische Schatzfund von Straubing;
bis 31. 1. 1952: Das deutsche Bürger- und Patrizierhaus;
ab 18. 11. 1951: Seltene deutsche Fayencen aus Privatbesitz;
Dezember 1951: Adventsausstellung;
1. 12. 1951 — 6. 1. 1952: Ewige Märchenwelt.

OSNABRÜCK

Städt. Museum

9. 12. 1951 — 13. 1. 1952: Moderne Wandbehänge.

ROTTENBURG a. Neckar

25. 11. — 16. 12. 1951: Krippenausstellung (mit Leihgaben süddeutscher Museen).

SPeyer

Historisches Museum der Pfalz

ab 17. 11. 1951: Puppenstuben und Puppenküchen (von Schloß Bodman am See).
17. 11. 1951 — 15. 1. 1952: Die Wörther Malerschule: Heinrich von Zügel und sein Kreis.

STUTTGART

Württ. Landesmuseum

ab 8. 12. 1951: Puppen und Puppenstuben.

Württ. Staatsgalerie

Dezember 1951: Deutsche und niederländische Zeichnungen aus dem Besitz der Stadt Konstanz (Sammlung Brandes).

WIESBADEN

Landesmuseum

Winter 1951: Französische Kunst aus 5 Jahrhunderten.

WUPPERTAL

Städt. Museum Elberfeld

9. — 31. 12. 1951: 34. Winterausstellung der Bergischen Kunstgenossenschaft.

Studio für Neue Kunst

Dezember 1951: Heinrich Klumbies (Reichenbach/Fils).

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Fotonachweis: Abb. 1: Soprintendenza alle Gallerie, Venedig; Abb. 2 u. 3: Rempel, Hamburg; Abb. 4: Nach der auf Seite 315 genannten Veröffentlichung von Coremans — Philippot — Sneyers.

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen.

Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München 38, Schloß Nymphenburg; Direktor Dr. Peter Halm, München 2, Staatliche Graphische Sammlung; Prof. Dr. L. H. Heydenreich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Wolfgang Lotz. — Anschrift der Redaktion: Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Arcisstraße 10. Mitteilungen über neue Ausgrabungen zur mittelalterlichen Baugeschichte werden an Dr. Rudolf Wesenberg, Amt des Niedersächsischen Landeskonservators, Hannover, Rudolf-von-Bennigsenstraße 1, erbeten.

Verlag Hans Carl, Inhaber Dr. Hans Carl, Verleger, Nürnberg. — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4.50, Preis der Einzelnummer DM 1.50 jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 2 54 75. Bankkonto: Bayerische Creditbank, Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg, Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). — Druck: W. Tümmels Buchdruckerei, G.m.b.H., Nürnberg

Rheinisches Bilderbuch

Herausgegeben von der Landesbildstelle

Prof. Dr. ALEXANDER POTTGIESSER

Die Kirche der Zisterzienser-Abtei Altenberg

Din A 4, 37 Seiten Text, 52 Seiten Bildanhang, Ganzleinen geb. DM 10.80

„Die umfassende Studie v. Prof. Dr. Alexander Pottgießer über den Altenberger Dom der Zisterzienser-Abtei im Rheintal gehört in ihrer sachlichen Gründlichkeit bei hoher formschöner Sprachkultur zum Besten, was jemals über das gotische Wunderwerk geschrieben worden ist, reizvoll, fesselnd nicht nur für den Wissenschaftler, sondern auch für den Laien und Freund überlieferter Kulturwerte.“ (Welt und Wort)

Prof. Dr. J. HEINRICH SCHMIDT

Kalkar, die St. Nikolaikirche und ihre Kunstschatze

Din A 4, 116 Seiten mit 132 Abbildungen und einer Uebersichtskarte
Ganzleinen gebunden DM 15.—

„Das Buch „Kalkar“ zeigt zum erstenmal in der Vielfalt der Aufnahmen die Einzigartigkeit der Kalkarer Bildwerke, indem es diese auch in einzelne Figuren, Gruppen usw. zerlegt und in besonderen Ausschnitten verdeutlicht. Gleichzeitig gibt das Werk unter Berücksichtigung der neuesten Erkenntnisse Auskunft über die Tätigkeit der Holzschnitzer in damaliger Zeit.“

(Amtsblatt des Kultusministeriums von Nordrhein-Westfalen)

Prof. Dr. J. HEINRICH SCHMIDT

Steinfeld, die ehemalige Praemonstratenser-Abtei

Din A 4, 116 Seiten mit 106 Abbildungen und einer Uebersichtskarte.
Ganzleinen gebunden DM 16.80

Ein herrlicher Band, der sich würdig zu beiden über Altenberg und Kalkar gesellt und jeden Kunstfreund erfreuen wird.

ALOYS HENN VERLAG RATINGEN BEI DÜSSELDORF

KUNSTCHRONIK

EINBANDDECKEN FÜR DEN JAHRGANG 1951

mit Goldprägung auf Vorderseite und Rücken DM 2.50

Sofort lieferbar

VERLAG HANS CARL NÜRNBERG

KUNST-KALENDER 1952

FREUNDESGABE

Ein Jahrweiser mit einer erlesenen Auswahl alter und neuer graphischer Kunst. Herausg. von K. Vötterle. (Bärenreiter-Verlag). DM 4.80

HATJE-KUNSTKALENDER

24 Abbildungen, davon 4 vierfarbig. Mehrfarbiges Titelbild. DM 5.80

HYPERION-KUNSTKALENDER

Verlag Kurt Desch, München DM 5.50

KLEINE JAHRESGABE

Postkartenkalender mit 12 kolorierten Holzschnitten von J. L. Gamp. (Bärenreiter-Verlag). DM 2.—

DER SILBERNE KALENDER

Albrecht Dürer. Landschaften, Blumen, Tiere, Bildnisse. 24 mehrfarb. Abbildungen (als Postkarten verwendbar) DM 5.50

KUNST UND SCHÖNHEIT

12 farbige Kunstpostkarten nach Originalen alter und neuer Meister
DM 5.85

KUNST UNSERER ZEIT

Ein moderner Kunstkalender. 24 Abbildungen, davon 8 vierfarbig und farbiges Titelblatt. (Hatje, Stuttgart) DM 4.80

KUNSTWERK-KALENDER

12 Farbtafeln nach den schönsten Bildern von Kokoschka, Rousseau, Gischia, Chagall, Utrillo, Münter, Jawlensky, Klee, Trökes, Menze, Bachem, Bombois. (Woldemar Klein, Baden-Baden). DM 7.50

MINNESÄNGER-KALENDER

24 farbige Postkarten nach den Miniaturen der Manessischen Liederhandschrift. (Waldemar Klein, Baden-Baden). DM 5.50

PIPERS KUNSTKALENDER

53 Bildblätter, davon 3 farbige. DM 5.80

WIECHMANN-KALENDER DEUTSCHER KUNSTLER

25 farbige Blätter lebender Maler, als Postkarten verwendbar. Bilder von Heinsdorff, Kalckreuth, Burger, Strelb, Reue, Schiestl, Julius Diez u. a. DM 6.80

Zu beziehen durch die

BUCHHANDLUNG HANS CARL / NURNBERG

story

DIE WELT ERZÄHLT

Im Jahre 1952 tritt ***story*** in ihre siebente Folge. Aus diesem festlichen Anlaß bieten wir unseren Lesern ein mit Sorgfalt zusammengestelltes Heft unter dem Titel:

7 Jahre ***story*** — 7 Meistererzählungen

Sie lesen eine neue Erzählung von

Ernst Jünger: Die Eberjagd

Weiter finden Sie in Deutschland bisher unveröffentlichte Beiträge von **D. H. Lawrence** und **William Faulkner**; neue Arbeiten von **H. de Montherlan** und **Ignazio Silone** und des verstorbenen **Klaus Mann** Meisternovelle vom Tode Ludwigs II: „Das vergitterte Fenster“.

Zugleich beginnen wir mit einer neuen Reihe: Der Klassiker des Monats. Von **Petronius** und **Heliodor** bis **Maupassant** werden wir Ihnen jeden Monat aus dem unermeßlichen Vorrat der Weltliteratur eine verschollene, vergessene Meistererzählung vorlegen.

story wird Ihnen im Jubiläumsjahr besondere literarische Ueberraschungen und Entdeckungen vermitteln: deshalb erneuern Sie Ihr Abonnement oder treten Sie nunmehr in unsere große Lesergemeinde ein.

Richten Sie Ihre Bestellung bitte an

STORY-VERLAG GmbH TUBINGEN



In Kürze erscheint

DEUTSCHE KUNST UND DENKMALPFLEGE

Herausgegeben von Dr. J. Ritz
Jahrgang 1951

160 Seiten mit vielen Bildern auf Kunstdruck,
Format 17,5 x 25 cm

Preis des Jahrgangs DM 16.—

Die durch die Zerstörung vieler Kunstdenkmale, ihre Wiederherstellung, ihre Erhaltung und Pflege außerordentlich erweiterten Aufgaben der Denkmalpflege finden in der Zeitschrift ihren Niederschlag, sowohl in grundsätzlichen Aufsätzen, als auch in Berichten über Wiederaufbau und Instandsetzung.

Die Wege, die von der Denkmalpflege in der Ausübung ihrer Tätigkeit beschritten werden, weiten Kreisen bekannt zu machen und ein Interesse für die Lösung der mannigfaltigen Fragen zu wecken ist eine Hauptaufgabe der Zeitschrift.

Aus dem Inhalt

Die deutsche Glocke und ihr Schicksal im Kriege / Glocken und Kunstlandschaft / Das Handwerk im Wiederaufbau / Konstruktive und statische Fragen in der Erhaltung teilzerstörter Baudenkmäler / Zur Instandsetzung der Burg Prunn / Zur Erhaltung der romantischen Wandmalereien Deutschlands u.a.m.

Der Jahrgang 1951 erscheint noch in einem Band — ab 1952 ist vorgesehen, die Zeitschrift in halbjährlichen Heften erscheinen zu lassen.

DEUTSCHER KUNSTVERLAG
MÜNCHEN / BERLIN

VERLAGSANSTALT RHEINHAUSEN

Bücher für den
Weihnachts-Gabentisch:

1.

„...sonst Untergang“

EIN MAHNRUF DER ERDE
ein epochales Werk von einmaliger Bedeutung von Dr. Erich Hornsmann
420 Seiten mit 80 Bildern und Tafeln
Gzl. DM 12.80

2.

Chronos und der Waldläufer

das reich illustrierte und bestens ausgestattete Weihnachtsbuch des Jägers und Dichters Hannes Tuch, 122 Seiten mit 48 ganzseitigen künstlerischen Photos, Kunstdruck

Gzl. DM 7.80

3.

Das Stelldichein der Schelme

ein Buch von behaglichem Humor und zugleich tiefem Lebensernst von Heinz Steguweit, 320 Seiten, 100.—105. Tsd.

Gzl. DM 8.—

4.

Die

Jungen vom Habichtswald

ein echtes Jungenbuch voller Spannung von Klaus Gundelach, farbiger Einband und zahlreiche Illustrationen.

DM 3.60

JANTZEN - F E S T S C H R I F T

Sonderheft des Münsters

64 S. Text mit 70 Abbildungen auf Kunstdruckpapier DM 3,60

Aus den Beiträgen: L. Schürenberg, Die romanischen Kirchenfassaden in Aquitanien / I. Feldhaus, Zwei Flügelteile des Peter- und Paul-Altars der Hildesheimer Lambertikirche im Neußer Museum / L. Moser, Der niederländische Lehrer Martin Schongauers / P. Strieder, Entwürfe zu „Heiligen Gräbern“ in Münchner Kirchen / L. Noack-Heuck, Die Immaculata am Haus der lieben Hand in Freiburg i. Br. / G. Woeckel, Vier unbekannte Handzeichnungen Matthäus Günthers / A. v. Schneider, Das Münster zu Freiburg mit den Augen der Romantik gesehen.

Auslieferung für die Schweiz: Christiana-Verlag, Zürich

S C H N E L L & S T E I N E R M U N C H E N

Noch rechtzeitig zum Versand vor Weihnachten erscheint:

Prof. Dr. Hans Tintelnot

Die mittelalterliche Baukunst Schlesiens

235 Seiten Text, über 100 Bildtafeln (Kunstdruckpapier)

Ganzleinenband mit Goldprägung DM 29.—

Holzner-Verlag - Kitzingen/Main

Das Buch enthält die erste zusammenfassende Darstellung der mittelalterlichen Baukunst in Schlesien, einer der größten, aber bisher leider zu wenig beachteten Kunstlandschaften Ostdeutschlands.

ATLANTIS-MUSEUM

REITERBILDER, 64 Tafeln und
2 Farbtafeln, Halbleinen DM 9.60

KINDERBILDER, 80 Tafeln und
3 Farbtafeln, Halbleinen DM 9.60

DURER, 80 Meisterzeichnungen,
Halbleinen DM 9.60

DER TRIVULZIO-KANDELABER,
48 Tafeln, Halbleinen DM 8.50

ROM in 100 Bildern, Halbleinen
DM 11.—

FLORENTINER PLASTIK des Quat-
trocento, 64 Tafeln, Halbleinen
DM 9.60

FRANZÖSISCHE MALEREI

Ausgewählte Meisterwerke aus 5 Jahrhunderten. 128 einfarbige und 12 bunte
Tafeln. Leinen DM 28.—. Text von Gotthard Jedlicka.

GOTISCHE KATHEDRALEN IN FRANKREICH

Einleitung von Paul Clemen. Aufnahmen von Martin Hürlimann. Bild-
erläuterungen von Peter Meyer. 216 Seiten mit 196 Abb., Leinen DM 29.50

ENGLISCHE KATHEDRALEN

Einleitung und Aufnahmen von Martin Hürlimann. 188 Seiten mit 166 Tafel-
bildern, Leinen DM 28.—

DEUTSCHLAND

im Orbis Terrarum. Völlig neu gestaltete Ausgabe mit Ostgebieten. Aufnah-
men von Martin Hürlimann, Einleitung von Ricarda Huch. Ca. 240 Seiten mit
228 Bildern, Leinen DM 28.—

FRANKREICH

Landschaft und Baukunst. Einer der erfolgreichsten Orbis-Terrarum-Bände
in neuer Gestaltung. Einleitung von Paul Valéry, Aufnahmen von Martin
Hürlimann. 232 Seiten mit 216 Abbildungen, Leinen DM 29.50

ATLANTIS

Länder / Völker / Reisen

XXIII. Jahrgang. Begründet und herausgegeben von Martin Hürlimann.
Erscheint monatlich. Einzelpreis des Heftes DM 2.60, im Jahresabonnement
DM 26.— zuzüglich Zustellungsgebühr.

„... Länder und Völker in Reise-, Kunst- und Kulturberichten, in Erzäh-
lungen und auch in sozialen Studien werden dem Leser, der nicht das Glück
hat, ein großer Reisender und Erforscher der Verhältnisse sein zu können,
mit aller urbanen Grazie europäischer Universalität ins Haus gebracht.
Jedes Heft mit reichem einmaligem Bildmaterial, das doppelt dokumentarisch
ist: durch das Authentische einer meisterlichen photographischen Technik
und durch die künstlerische Genauigkeit einer Kamera, die weder Vorurteile
gegen kulturell Fremdes noch gegen Rassen und Ueberlieferungen kennt...“
Rhein-Neckar-Zeitung, Heidelberg

ATLANTIS VERLAG FREIBURG I. BR.

Wichtige Bücher über die Probleme der Kunst

A. E. BRINCKMANN

WELT DER KUNST

SCHÖPFERISCHE ANSCHAUUNG · GESTALTUNG · WIRKUNG
206 Seiten Text mit 201 Abb. in Kupfertiefdruck und 12 farbigen Tafeln
Ganzleinen DM 28.—

ANDRÉ MALRAUX

PSYCHOLOGIE DER KUNST

Band I: Das imaginäre Museum. Mit 21 Farbtafeln und 66 Abbildungen
Ganzleinen DM 36.—

Band II: Die künstlerische Gestaltung. Mit 15 Farbtafeln und 120 Abbildungen
Ganzleinen DM 36.—

KUNSTLER ÜBER KUNST

EIN EWIGER DIALOG ÜBER DIE PROBLEME DER KUNST
2500 Künstlerzitate von Leonardo bis Picasso, gesammelt von E. Thorn
390 Seiten Text und 64 ganzseitige Künstlerbildnisse
Ganzleinen DM 22.—

RUTH KLEIN

LEXIKON DER MODE

Ein Nachschlagewerk über alle Fragen der Mode und Kostümgeschichte
Mit 980 Abbildungen · Ganzleinen DM 36.—

DELACROIX-ZEICHNUNGEN

Mit einer Einführung auf Grund der Tagebücher des Künstlers von Kurt Badt
38 Seiten Text und 37 Abbildungen
Gebunden DM 10.—

SCHWIND: REISE- UND MÄRCHENBILDER

Mit einer Einführung von Ulrich Christoffel
32 Seiten Text mit 15 Zeichnungen und 9 farbigen Tafeln
Kartoniert DM 5.50

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

GELEIT DES GEISTES

Diese Sammlung soll dazu dienen, aus dem geistigen Gut der Vergangenheit und Gegenwart leicht zugänglich zu machen, was unser Leben heute befruchten und unser trostbedürftiges Gemüt stärken kann. Dabei wird auf eine sorgfältige, die Originalausgaben berücksichtigende Textrevision in Verbindung mit prägnanten, auf das Wesentliche beschränkte Einführungen der gleiche Wert gelegt, wie auf geschmackvolle Ausstattung.

Neuerscheinung

CLEMENS BRENTANO

BRIEFE, 1793—1842. Herausgegeben und eingeleitet von Dr. Friedrich Seebaß. Die Ausgabe enthält wesentliche bisher unveröffentlichte Ergänzungen, die nach den Handschriften aufgenommen wurden. Beigefügt wurden zwei Bildnisse, ein ausführliches Personenregister, ein Verzeichnis der Briefempfänger und der in den Briefen erwähnten Werke Brentanos. 2 Bände. XLVIII, 420 und IV, 468 Seiten. Leinen mit Goldprägung und farbigem Schutzumschlag. DM 28.—

*

BRIEFWECHSEL ZWISCHEN GOETHE UND ZELTER

1799 — 1832

Herausgegeben, ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Prof. Dr. Gerhard Fricke. 224 S. Hln. m. Goldprägung DM 5.50, kart. DM 3.50

ADALBERT STIFTER

BRIEFE

Ausgewählt und eingeleitet von Prof. Dr. Gerhard Fricke. 232 S. Hln. m. Goldprägung DM 5.50, kart. DM 3.50



VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG